

54/LA 3190 - 16

Jahrbuch
des Landkreises Neu-Ulm

Geschichte im Landkreis Neu-Ulm

16. Jahrgang

mit Beiträgen von
Richard Ambs, Anton Aubele, Albert Haug,
Wolfgang Pfeifer, Hans Ranker,
Horst Reul, Ulrich Seitz, Peter Stoll,
Peter Wischenbarth

Neu-Ulm 2010

Frontispize nach Vorlagen von Franz Martin Kuen für Autoren aus dem Ulmer Wengenkloster

Während mehrere bedeutende Augsburger Freskant und Altarbildmaler des 18. Jahrhunderts sich sehr intensiv mit Druckgraphik befassten – sei es, dass sie Vorzeichnungen lieferten, sei es, dass sie selbst Metallplatten bearbeiteten – spielte dieser Zweig im Schaffen des Weißenhorner Franz Martin Kuen (1709 – 1771), der 1748 in seiner Heimatstadt eine Werkstatt eröffnete, nur eine geringe Rolle. Zu einem guten Teil mag dies einfach darin begründet sein, dass in Weißenhorn das Umfeld eines zentralen Produktions- und Umschlagplatzes für Graphik fehlte, wie es in Augsburg geboten war. Wenn sich Kuen überhaupt der Graphik zuwandte und dabei dann auch, wie es nicht weiter überrascht, mit dem Druckzentrum Augsburg in Berührung kam, so scheint dies meist auf dem Umweg über seine eigentlichen Metiers, die Fresko- und Ölmalerei, erfolgt zu sein: Die Klöster, die ihn für die Ausstattung ihrer Kirchen und sonstigen Räumlichkeiten beschäftigten, beauftragten ihn nämlich gelegentlich auch mit Vorzeichnungen für Kupferstiche.

So lieferte Kuen in seiner Eigenschaft als langjähriger ‚Hausmaler‘ der Prämonstratenser von Roggenburg die (heute verlorenen bzw. verschollenen) Vorlagen für zwei Stiche, die in der äußerst produktiven Augsburger Werkstatt der Brüder Johann Baptist und Joseph Sebastian Klauber ausgeführt wurden und als Frontispize zu

1758 bzw. 1764 erschienenen Schriften des Abtes Georg Lienhard (reg. 1753 – 1783) dienten.¹ Das Frontispiz von 1758 fand dann bereits 1759 erneut Verwendung in der Festschrift zur Weihe der neu erbauten Klosterkirche² und wurde noch 1822 für tauglich befunden, die Klostergeschichte eines ehemaligen Roggenburger Konventualen zu zieren.³

Weniger bekannt als diese Arbeiten für Roggenburg, die auch in Tuschers Abhandlung zur Roggenburger Geschichte des 18. Jahrhunderts abgebildet und erläutert werden,⁴ sind die Kupferstiche, die in Zusammenhang mit Kuens Tätigkeit für St. Michael zu den Wengen entstanden, das Ulmer Augustinerchorherrenstift, als dessen Propst 1736 – 1754 sein Onkel Josef Braunnüller und 1754 – 1765 sein Bruder Franz Josef Kuen fungierten (als Propst: Michael III.)⁵ und dessen Kirche er in mehreren Etappen zwischen den frühen 1740er Jahren und dem Jahr 1766 ausmalte.⁶ Ein Zusammenhang mit dem Wengenkloster wurde bereits bei einer Zeichnung Kuens in den Augsburger Kunstsammlungen vermutet, die zweifellos als Vorlage für einen Kupferstich diente, der bislang allerdings nicht nachgewiesen werden konnte;⁷ ein Zusammenhang, der durchaus plausibel erscheint, so lange man die traditionelle Identifikation des dargestellten Heiligen als Pierre Fourier akzeptiert, da dieser u.a. als Reformator der regulierten Chorherren wirkte.

Bei eingehender Betrachtung der Zeichnung wird man allerdings zu dem Schluss kommen, dass der Gelehrte, dem mehrere Hilfesuchende gegenübertraten, dem eine Frau ein Schriftstück überreicht und über dem ein Putto mit Waage schwebt, eher als der hl. Ivo (Yves) Helory zu identifizieren ist, der häufig als Rechtsbeistand der Armen dargestellt wird. Ein unmittelbarer Anlass, hinter dieser Zeichnung einen Auftrag des Wengenklosters zu vermuten, ist damit vorläufig nicht mehr gegeben.

Die nun auf den folgenden Seiten vorgestellten vier in Kupfer gestochenen Frontispize (zu denen sich wieder die Vorzeichnungen bislang nicht nachweisen lassen) können sämtliche eindeutig mit dem Wengenkloster in Verbindung gebracht werden; freilich ist gleich zu Beginn einzuräumen, dass nur für zwei davon die Beteiligung Kuens tatsächlich dokumentiert ist.

Zunächst soll es um diese letzteren Frontispize gehen, deren Vorlagen wie die der Roggenburger Blätter durch Namensangabe auf den Stichen für Kuen gesichert sind und die gedacht waren für Publikationen des Wengener Konventualen Peter Obladen.⁸ Er übersetzte bzw. bearbeitete hier Schriften des Jesuiten Liborio Siniscalchi, eines Autors, an dessen Verbreitung im deutschsprachigen Raum ihm offenbar sehr gelegen war, denn er übersetzte eine ganze Reihe weiterer Texte des Italieners.⁹ Im Anschluss daran soll dann untersucht werden, ob die Vorlagen für zwei weitere Frontispize, die den Namen des entwerfenden Künstlers nicht nennen, aus stilkritischen Erwägungen heraus für Kuen beansprucht werden können, Frontispize zu einer weiteren Siniscalchi-Bearbeitung durch Obladen sowie zur Eindeutschung einer Schrift des Jesuiten Giuseppe Maria Prola durch den

Wengener Konventualen (und späteren Propst) Gregor Trautwein. Ausgeführt wurden sämtliche Frontispize in Augsburg (die beiden für Kuen gesicherten wiederum in der Klaber-Werkstatt), wo die Bücher auch verlegt wurden, und zwar fast durchweg von marktführenden Firmen.

Das mit „F. M. Kuen delineavit“ und „Klaber Cath. sc. A.V.“ bezeichnete Frontispiz zu Obladens Siniscalchi-Bearbeitung *Zartes Geheimnuß der Menschwerdung Jesu Christi* (Abb. 1), erschienen erstmals 1752 und 1757 nochmals aufgelegt,¹⁰ veranschaulicht die im Titel genannte Menschwerdung durch den Moment der Verkündigung: eine einfache Komposition, die die Protagonisten nichtsdestoweniger überzeugend zueinander in Beziehung setzt: Maria, kniend und mit demütig vor der Brust überkreuzten Händen wiedergegeben („Siehe, ich bin die Magd des Herrn“; Lukas 1,38), bildet zusammen mit dem die Lilie der jungfräulichen Reinheit haltenden Engel eine von links unten nach rechts oben verlaufende Diagonale, während in einer leicht nach links aus der Mittelachse verschobenen Vertikalen das Kind zu Maria niedersteigt, und zwar in einem von der Geisttaube ausgehenden, Gottvater und das Dreifaltigkeitssymbol durchquerenden Strahl, der sich kegelförmig nach unten verbreitert, so dass er schließlich Kopf und Oberkörper Mariens umfängt – eine sinnfällige Umsetzung der englischen Ankündigung „Heiliger Geist wird über dich kommen, und Kraft des Allerhöchsten wird dich überschatten“ (Lukas 1,35). Eine Querverstrebung zwischen diesen beiden Kompositionslinien erzeugt der in Richtung auf das Kind ausgestreckte rechte Arm des Engels, dessen Hand interessanterweise nicht mit dem Zeigefinger auf das Kind deutet, sondern mit der Spreizung von Daumen und Zeigefinger eine geradezu greifende Geste vollführt.



Abb. 1: Frontispiz zu Obladen. „Zartes Geheimniß...“

Das Frontispiz zu Obladens Siniscalchi-Bearbeitung *Vollständiges Bett- und Leßbuch* (Abb. 2) erwähnte bereits Kraetzer im Jahr 1928 in seiner Würzburger Dissertation zu Franz Martin Kuen,¹¹ wobei er aus dem Erscheinungsjahr 1767 der ihm offenbar ausschließlich vorliegenden 4. Auflage den voreiligen Schluss zog, das Frontispiz stamme aus eben diesem Jahr. Tatsächlich war es bereits der 1755 erschienenen ersten Auflage beigegeben und wurde dann bis ins Jahr 1780 in fünf weiteren Auflagen verwendet.¹²

Bei der Figur im Vordergrund handelt es sich um die Personifikation des Gebets, deren Darstellung in wesentlichen Teilen den bereits in der ersten Auflage von Cesare Ripas einflussreicher *Iconologia* (1593)¹³ gemachten Vorschlägen entspricht. Dabei ist schwer zu beurteilen, ob Kuen tatsächlich eine der späteren Auflagen bzw. deutschen Übersetzungen der *Iconologia* nutzte und seine Personifikation in unmittelbarer Auseinandersetzung mit Ripa entwickelte,¹⁴ oder ob er andere auf der *Iconologia* basierende bildliche Formulierungen des Themas aufgriff.

Gezeigt wird das „Gebet“ als eine kniende Frau, deren Flammenattribut den durch das Beten „entzündeten“ Affekt der Gottesliebe veranschaulicht („[...] si significa l'ardente affetto dell'Oratione, che c'infiamma la mente dell'amor di Dio“).¹⁵ Während freilich bei Ripa die Flamme aus dem Mund aufsteigt („le uscirà dalla Bocca una Fiamma di Fuoco“), schweben Flammen hier über dem Kopf der Frau bzw. über dem das Buch haltenden Arm, was wohl so zu deuten ist, dass die Flammen aus dem Herz schlagen. Zugleich scheint die rechte Hand der Frau an die Brust gelegt und damit die Rolle des Herzens als Ursprung des Gebets zu unterstreichen. Der zum

Himmel gewandte Blick der Ripa'schen Personifikation („con gli Occhi rivolti al Cielo“) ist ersetzt durch die andächtige Versenkung in ein Buch, eine nahe liegende Abweichung, da auf diese Weise die Rolle geeigneter Bücher beim Akt des Betens betont wird, wie es für das Frontispiz eines Gebetbuches angebracht ist.¹⁶ Ein weiteres aufgeschlagenes Buch, auf dessen Seiten sogar fragmentarisch der Titel *Vollständiges Bett- und Leßbuch* erkennbar ist, wird auf dem verschatteten Lesepult links außen präsentiert.

Als alternative Personifikation schlägt Ripa einen Priester mit einem Weihrauchfass vor und verweist in der Auflage der *Iconologia* von 1611 bei dieser Gelegenheit auf Psalm 141,2 („Mein Gebet gelte als Rauchopfer vor dir“);¹⁷ ein Konzept, das auf dem Frontispiz aufgegriffen wird durch den mit dem Weihrauchfass hantierenden Engel und das „Rauchopfer“ auf dem Altar, dessen Rauch nicht nur zur Dreifaltigkeit emporsteigt, sondern sogar eine Art Wolkenkissen auszubilden scheint, auf dem sich Gottvater und -sohn niedergelassen haben. Dies könnte man als bildliche Umsetzung dessen auffassen, dass der Gebetsrauch Gott tatsächlich wohlgefällig ist.

Wenn man sich nun nach der Ikonographie der beiden Frontispize deren formalen Eigenheiten zuwendet, so sind es in erster Linie zwei Charakteristika, nämlich die Rahmenlosigkeit und der Einsatz des Ornaments, die die Kuen'schen Erfindungen an die zeitgenössische Augsburger Druckgraphik anbinden. Diese war ihm natürlich bestens bekannt, sowohl von seinem längeren Augsburaufenthalt während seiner Ausbildungszeit (ca. 1736/37 – 1740/41) her¹⁸ als auch dadurch, dass diese Blätter überregional weit verbreitet waren.



Abb. 2: Frontispiz zu Obladen, „Vollständiges Bett- und Leßbuch“

Das Gestaltungsprinzip, auf einen wie auch immer gearteten Rahmen zu verzichten, der eine Darstellung gegenüber dem weißen Untergrund des Papiers abgrenzt, hatte der als Zeichner, ausführender Druckgraphiker und Maler sehr produktive Gottfried Bernhard Göz in Augsburg spätestens 1735 entwickelt (also unmittelbar vor Kuens dortigem Aufenthalt); und wenn er 1741 in der Bitte um ein Schutzprivileg Anspruch erhebt, eine „ganz neu erfundene freye Manier ohne viereggigter Raehm oder Fassung des Bildes“ eingeführt zu haben, so ist dies aus seiner lokalen Perspektive heraus vermutlich berechtigt, auch wenn sich Vorläufer für das Verfahren ausmachen lassen.¹⁹ Weitere Anregungen, in dieser in Augsburg von vielen Kollegen Göz' aufgegriffenen Manier zu arbeiten, könnte Kuen auch durch venezianische Stiche erhalten haben, z. B. durch die von Piazzetta entworfenen Vignetten zu einer Ausgabe von Tassos *Gerusalemme liberata*, die 1745 von Albrizzi in Venedig verlegt wurde, also während Kuens dortigem Aufenthalt (ca. 1744 – 1747).

Auf dem Frontispiz der *Menschwerdung* gestaltet sich die Rahmenlosigkeit so, dass ein räumlich nirgends verankertes architektonisches Versatzstück, das noch eine gewisse Verwandtschaft mit einer Rahmenleiste besitzt, eine Standfläche bietet für Maria sowie die sie umgebenden Möbelstücke (Betpult, Stuhl, Bett) bzw. Requisiten (Korb); da rechts oberhalb des Korbes weißer Bildgrund sichtbar ist und links das Bett eine tiefenräumliche Staffellung andeutet, müsste man sich diese Standfläche wohl L-förmig vorstellen. Abgesehen von dieser Standfläche für das Verkündigungsgeschehen wird kein gebauter, materiell verfestigter Raum definiert (z. B. werden nirgends die Wände des Gemachs angedeutet, in dem sich der Vorgang eigentlich abspielen müsste); vielmehr

erzeugt Kuen durch die Wolkenchwaden und die Glorie um Gottvater einen rein atmosphärischen Raum, der sich in unruhiger Silhouette vor dem Untergrund des Papiers abhebt.

Eine gefestigtere Bildanlage bietet demgegenüber das Frontispiz des *Bett- und Leßbuchs*, zum einen durch die größere Rolle der Architektur, zum anderen dadurch, dass die Horizontale des unteren Randes und die Vertikalen des Lesepults (links) und des Pfeilers (rechts) die Darstellung in stärkerem Maße einfassen, und schließlich auch durch das im Vergleich mit den ausfransenden Wolken des *Menschwerdungs*-Frontispizes klarer konturierte Wolkenoval im oberen Bildbereich. Insgesamt ergibt sich dadurch ein weit weniger extravaganter Umriss.

Der zweite für die Augsburger Druckgraphik typische Zug der Frontispize besteht in der Art und Weise, wie das Ornament von Gegenständen und Architektur Besitz ergreift, u. a. das Rocailleornament, das gegen Ende der 1730er Jahre aufkommt und in den 1750er Jahren in Süddeutschland in voller Blüte steht.²⁰ Auf dem *Menschwerdungs*-Frontispiz tritt dieses Phänomen vielleicht weniger unmittelbar in Erscheinung, da hier die lebhaften Wolkenformationen das Gesamterscheinungsbild dominieren und die Ornamentträger, die Möbel, teilweise verdeckt und verschattet sind. Doch betrachtet man die Stuhllehne, das Aufsatzbrett des Bettes oder den Fuß des ansonsten von einer Draperie verhüllten Pultes, so erkennt man, dass die gerade, schmucklose Linie hier vermieden wird; und auch die Standfläche unten mit ihren konkaven und konvexen Schwüngen ähnelt einem architektonischen Ornament, zumal die Riefelung rechts außen eine Metamorphose zur Rocaille hin andeutet, die dann aber in Ansätzen stecken bleibt.

Wesentlich auffälliger ist das Rocaille-ornament in die Standfläche auf dem Frontispiz des Gebetbuches integriert: Hier ist in die Vorderkante der Standfläche in der Mitte, also an prominenter Stelle, eine Lücke gebrochen, die dann durch eine Rocaillespange wieder geschlossen wird. Dies bringt in die Tektonik ein ausgesprochen irrationales Element, u. a. deshalb, weil die Schließung der Lücke eigentlich so erfolgen müsste, dass die Rocaille von dem nach vorne ausschwingenden Fragment rechts zurück zu dem nach hinten versetzten Fragment links führen müsste. Doch ignoriert die Rocaille diese Tiefenräumlichkeit und ist vielmehr in frontaler Aufsicht parallel zur Bildfläche wiedergegeben.

Auch ansonsten spielt das Ornament auf diesem Frontispiz eine wesentlich wichtigere Rolle und ist in seiner Üppigkeit sogar dazu angetan, Aufmerksamkeit von den Figuren abzuziehen: So sind auf die Altarmensa große, fleischige Rocailles appliziert, erscheint der Fuß des Stehpultes als ein Konglomerat wuchernd ineinander verwachsener Ornamente und folgt auch die aus Kurven und verschiedenen Schmuckformen zusammengesetzte Arkade mit dem turmartigen Aufsatz rechts außen weniger architektonischen als vielmehr ornamentalen Prinzipien. Die sich nach links hin anschließenden Arkaden scheinen sich architektonisch zu konsolidieren, doch ganz links, jenseits der Rauchsäule, erfolgt wieder eine Auflösung zum Ornament hin, bezeichnenderweise in betonter Asymmetrie zu dem Turmgebilde rechts außen. Derartige ornamentale Durchbildungen von Möbeln und Architekturen begegnen in monumentaler Form auch auf Kuens Fresken; exemplarisch erwähnt seien hier nur der Thron Ahasvers im Langhausfresko der Wallfahrtskirche Maria Kappel in Schmiechen (Kr. Aichach-Friedberg, 1755) oder der für Maria

bereitstehende Thron im Langhausfresko der Pfarrkirche von Seekirch (Kr. Biberach, 1756).

Der Name Kuens auf den beiden Frontispizen wirft nun zwangsläufig die Frage auf, ob Kuen nicht auch für weitere Publikationen Obladens herangezogen wurde. Deren weitere Sichtung ergibt jedoch, dass der Weißenhorner bedauerlicherweise keineswegs routinemäßig am Buchschmuck dieser Schriften beteiligt war, selbst wenn die Erstausgaben dieser weiteren Schriften im zeitlichen Umfeld der beiden Frontispize angesiedelt sind. Warum hier gelegentlich andere entwerfende Künstler zum Zuge kamen (z. B. 1750 Gottfried Bernhard Göz für *Das bey dem Heiligen Grab Christi [...] Wachende Menschen-Herz*²¹) lässt sich natürlich heute nicht mehr im einzelnen rekonstruieren. In den Fällen, in denen man überhaupt auf ein Frontispiz verzichtete, wird man einfach annehmen, dass dadurch die Produktionskosten gesenkt werden sollten.

Lediglich einer weiteren Siniscalchi-Bearbeitung Obladens, der *Vollkommenen Wissenschaft des ewigen Heyls*, verlegt 1753 und 1758 von der Augsburger Firma Rieger,²² ist ein Frontispiz vorangestellt, das zwar nur Tobias Lobeck als ausführenden Kupferstecher nennt²³ und den Namen des Vorlagenzeichners verschweigt, dessen Vorlage – die auf jeden Fall von einem routinierten Künstler stammt – man aber mit Kuen in Verbindung bringen könnte (Abb. 3). Der Vergleich von physiognomischen Typen bzw. Köpfen des Frontispizes mit solchen auf Kuens Fresken könnte eine solche Argumentation stützen (Abb. 5–6; Abb. 7–8); ebenso der Umstand, dass die auf dem Frontispiz in den Wolken thronende Frau einem Figurentypus entspricht, der ähnlich wiederholt auch auf Kuens Fresken begegnet (Abb. 4; hochgestelltes Bein; ausgestreckter Arm; parallel zum Arm weit ausschwingende Stoffbahn);



Abb. 3: Frontispiz zu Obladen, „Vollkommene Wissenschaft...“



Abb. 4: F. M. Kuen, Pfarrkirche Fischbach, Langhausfresko (1753)

Abb. 5:
Frontispiz zu
Obladen.
„Vollkommene
Wissenschaft...“



Abb. 6:
F. M. Kuen,
Pfarrkirche
Krumbach.
Fresko an
der Emporen-
brüstung
(1752)



Abb. 7:
Frontispiz zu
Obladen,
„Vollkommene
Wissenschaft...“



Abb. 8:
F. M. Kuen,
Pfarrkirche
Attenhausen,
Langhaus-
fresko
(1759)



auch Gottvater auf dem Frontispiz zum *Zarten Geheimnuss* ist mit diesem Typ verwandt. Einen für sich allein aussagekräftigen Hinweis auf Kuen geben weder dieser zuletzt angeführte Punkt (der Vorlagenzeichner des Frontispizes könnte die Figur in Anlehnung an Kuen konzipiert haben oder er und Kuen benutzten gemeinsam eine Vorlage von dritter Hand) noch die Herkunft des Autors aus dem Wengenkloster; und der Köpfe- und Physiognomienvergleich verliert zwangsläufig dadurch etwas an argumentatorischer Schärfe, dass das Erscheinungsbild der Vorlage bis zu einem gewissen Grad auch durch die Hand des Stechers Lobeck geprägt ist. Kumulativ können alle drei Momente aber doch zugunsten Kuens zusammenwirken und die Hypothese rechtfertigen, dass der Kupferstich auf eine Vorlage Kuens zurückgeht.

Die Darstellung des Frontispizes ist inspiriert von einem Abschnitt des 1548 erstmals erschienenen Exerzitenbuchs des Ignatius von Loyola, also des Buches, auf dem auch die *Vollkommene Wissenschaft* basiert, die laut Untertitel „Zehentägige Exercitien nach der geistreichen Anleitung des grossen Patriarchen Ignatii für alle Ständ“ bietet. Bei dem fraglichen Abschnitt handelt es sich um die von Ignatius für den vierten Tag seiner zweiten Exerzitenwoche vorgesehene Betrachtung „De duobus vexillis“, die bei Siniscalchi-Obladen unter dem Titel „Von denen zwey Fahnen“ als zweite Betrachtung des siebten Tags wiederkehrt und „zwey Heers-Führer“ einander gegenüberstellt, nämlich den „Erlöser“ und den „Teuffel.“ (S. 419)

Das Frontispiz zeigt nun zur Illustration dieser Betrachtung, wie sich ein demütig kniender junger Mann dem Heerführer und Fahnenträger Christus ergeben hat, der dem Typus des

Auferstandenen entspricht, indem das Fahnenattribut mit dem nacktem Oberkörper und den Wundmalen kombiniert wird. Liebevoll wendet sich Christus seinem Adepten zu und legt schützend die rechte Hand auf seine Schulter, während zugleich ein Engel das Gewand Christi schutzmantelartig dahinter ausbreitet. Rechts im Hintergrund, deutlich abgesetzt von dieser geschlossenen, ein Dreieck bildenden Gruppe, hat der andere Heerführer, der Teufel, mit seiner Fahne die Flucht ergriffen, zusammen mit dem Amor- bzw. Cupido-Knaben als Personifikation der Wollust (identifiziert durch die Augenbinde, den Köcher mit Pfeilen sowie die Fackel der verderblichen Leidenschaft) und einer prächtig gekleideten, einen Teller mit Münzen empor haltenden Frau als Personifikation der Welt und ihrer Eitelkeiten. Weitere Insignien des weltlichen Lebens, von dem sich der Jüngling abwendet, liegen zu seinen Füßen: ein Degen, Musikinstrumente (wobei das Korpus der Laute einen Sprung aufweist), eine Maske (die gleichermaßen Kostümfeste und Falschheit assoziiert), neben der Maske weitere Münzen.

Im oberen Bildbereich thront, mit der Geisttaube vor der Brust und hinterfangen von einem sonnenartigen Glorienschein, die Personifikation der göttlichen Weisheit in den Wolken, von der zwei Strahlen zum hl. Ignatius rechts unterhalb hinführen, erkennbar am Jesuitenemblem auf der Brust (Jesus-Monogramm im Strahlenkranz) sowie am geöffneten Exerzitenbuch. Wenn es tatsächlich beabsichtigt und nicht bloßer Zufall ist, dass der untere Strahl genau auf die Brust des Ignatius und das Jesus-Monogramm trifft, so könnte dies nicht zuletzt wegen der Flammenassoziationen des Strahlenkranzes andeuten, dass die göttliche Weisheit im Herzen des Ignatius die Liebe zu Christus entzündet;

kaum anzuzweifeln ist, dass der obere Strahl auf das Exerzitienbuch weisen und damit dessen göttliche Inspiration bekunden soll. Vom Buch gebrochen fällt der Strahl dann auf den Jüngling, d. h., dieser wird durch die ignatianischen Exerzitien von der göttlichen Weisheit erleuchtet und zu Christus hingeführt. Eine weitere Beziehung zwischen göttlicher Weisheit und Jüngling stiftet der Heilige selbst, indem er den Blick nach oben richtet und mit der Hand nach unten weist, wobei diese Geste nicht präzise auf den Jüngling, sondern eher pauschal auf das irdische Geschehen gerichtet ist und somit auch besagen könnte, dass diese Allegorie „von denen zwey Fahnen“ eine göttlich inspirierte Einbeziehung des Heiligen ist.

Was die Identität des Jünglings angeht, so könnte man in ihm zunächst ganz allgemein den vermuten, der die durch das Buch gebotenen Exerzitien in ignatianischer Tradition praktiziert, eine Art Jedermann also. Damit ließe sich allerdings nicht erklären, warum die Figur in einer Kleidung wiedergegeben ist, die sicher nicht dem 18. Jahrhundert angehört und die diese Figur damit als eine zur Entstehungszeit des Buches bereits historische Persönlichkeit kennzeichnet. Aufgrund der historischen Aura ist man versucht, den Jüngling als einen der prominentesten Angehörigen des Jesuitenordens zu deuten, nämlich den hl. Franz Xaver (Franciscu de Yasu y Xavir, 1506 – 1552): Dieser war in seinen Pariser Studienjahren zunächst ausgesprochen weltlich gesinnt, schloss sich dann aber in den frühen 1530er Jahren in Paris Ignatius von Loyola an und unterzog sich im Zuge seiner spirituellen Neuorientierung auch den dreißigtägigen Exerzitien nach dem Buch des Ignatius: eine wichtige Station seiner Vita, die auch in die bildende Kunst Eingang gefunden hat.²¹

Freilich nimmt der Text des Buches nur einmal Bezug auf Franz Xaver, und dies nicht im Zusammenhang mit dessen eigenen Exerzitien, so dass die spezifische Ausrichtung des Frontispizes auf Franz Xaver hin zwar nicht gerade befremden muss, aber auch durch das Buch nicht zwingend vorgegeben war. Manchem Nutzer des Buches wird aufgrund fehlender Erläuterungen im Text die Identität des Jünglings, sofern es sich tatsächlich um Franz Xaver handelt, überhaupt verborgen geblieben sein.

Was die Rahmung der Darstellung angeht, so muss die Einfassung durch ein Rechteck zunächst nicht unbedingt überraschen. Denn auch wenn viele für das Rokoko besonders charakteristische Graphiken darauf verzichten und weniger schematische Lösungen mit bewegten Umrissen bevorzugen (wie z. B. die beiden zu Beginn besprochenen Frontispize), so bleibt das Rechteck doch weiterhin in Gebrauch. Insbesondere wenn man den Streifen am unteren Bildrand einer näheren Analyse unterzieht, erscheint es allerdings befremdlich, dass gerade in diesem Fall ein Rechteck für notwendig erachtet wurde.

Warum erscheint dies befremdlich? Es wird hier innerhalb des Rechtecks eine Standfläche für die Hauptpersonen definiert, die nach vorne hin durch eine aus Ornamenten zusammengesetzte Leiste abgegrenzt wird und links überhaupt in ein vegetables Ornament überzugehen scheint. Diese Konzeption ist mit den Sockelzonen der beiden ersten Frontispize strukturell eng verwandt: Man muss sich nur vorstellen, dass die Enttektionisierung der Sockelzone, die auf dem *Menschwerdungs*-Frontispiz durch die Riefelung rechts außen angedeutet ist und die auf dem Frontispiz des Gebetbuches durch die augenfällige Einschaltung

der Rocaillespange bereits stärker ausgeprägt ist, noch weiter getrieben wird. Das Endergebnis wird dann ein Sockel bzw. eine Standfläche mit durchgehend ornamentaler Leiste sein, wie sie sich auf dem Frontispiz der *Vollkommenen Wissenschaft* darbietet.

Derartige Bildungen begegnen auf Augsburger Druckgraphik recht häufig, nur dass dann die ornamentale Leiste in der Regel auch zugleich als untere Abgrenzung der Darstellung dient und diese Darstellung ansonsten rahmenlos bleibt bzw. weitere Ornamente, Bögen etc. der Einfassung dienen. Dass hingegen eine Darstellung, die sich über einem ornamentalisierten Sockel aufbaut, zugleich mit einem Rechteck umgeben wird und sich dadurch am unteren Bildrand gewissermaßen eine doppelte Abgrenzung ergibt (Ornamentleiste, System aus horizontalen Linien), begegnet seltener und gerade das vorliegende Beispiel zeigt, welche ästhetischen Risiken damit verbunden sind.

Das Spiel der eingezwängt wirkenden Ornamente kann sich nun nicht frei entfalten und es bleibt unklar, wie genau der Sockel im Bildraum der allegorischen Szene innerhalb des Rechtecks angesiedelt ist. Soll man sich denken, dass der Sockel als eine Art „Präsentierteller“ für die zentrale Figurengruppe auf dem Erdboden dieses Bildraums liegt? Dass eine solche Bodenfläche vorhanden ist, wird durch die kräftig gezogenen horizontalen Parallelen links außen suggeriert, an die sich knapp oberhalb der rechten Hand des jungen Mannes dann zartere Parallel Linien anschließen, die ihrerseits nun freien Himmel andeuten. Unterhalb des Sockels (bei perspektivischer Interpretation: nach vorne zu, in Richtung auf den Betrachter) setzt sich die Bodenfläche aber offenbar nicht fort.

Die vertikalen Parallelen zwischen dem Sockel und dem Rechteckrahmen können eigentlich nur als reine Flächenfüllung interpretiert werden, die mit dem Raum, in dem sich die Figuren befinden, nichts zu tun hat; d. h., hier gibt es keine Bodenfläche mehr, auf der der „Präsentierteller“ aufliegen könnte. Man mag sicher darüber streiten, ob es zulässig ist, mit solch akribischer Raumlogik an eine Bilderfindung des Rokoko heranzugehen; aber berechtigt erscheint zumindest die Frage, warum im vorliegenden Fall ein ornamentaler Sockel überhaupt noch für notwendig erachtet wurde, wenn er, eingezwängt wie er hier ist, lediglich Verunklärung ohne ästhetischen Zugewinn bedeutet: Denn während im rahmenlosen Konzept die Figuren, Gegenstände etc. ohne den Sockel keine Standfläche hätten, könnte hier, in einem konventionell gerahmten Bild, als Standfläche ganz einfach die Bodenzone des Bildraums innerhalb des Rechtecks genutzt werden.

Die wenig glückliche Verschmelzung der beiden Konzepte gerahmte/rahmenlose Darstellung ist nicht zwangsläufig dem hier versuchsweise mit Kuen identifizierten Lieferanten der Vorlage anzulasten, dem vielleicht tatsächlich eine Bildanlage vorschwebte, in der oberhalb des Sockels die Konturen der Figuren bzw. der Wolken die Grenzlinien bildeten. Denkbar ist durchaus, dass erst der Stecher diese Anlage zu einem streng gerahmten Bild umfunktionierte und zu diesem Zweck die Fläche zwischen Darstellung und Rechteckrahmen dann entweder abstrakt füllte (zwischen Sockel und unterer Rahmenhorizontale) oder den durch die Wolken der Vorlage angedeuteten Bildraum bis zum Rechteckrahmen hin fortführte. Nicht leicht erklärlich ist dann freilich, warum sich der Stecher zu einem solchen Eingriff genötigt sah, denn Tobias Lobeck, auf-

grund des „AV“ hinter seinem Namen zumindest zeitweilig in Augsburg ansässig, musste mit der in Augsburg gerne gebrauchten rahmenlosen Manier vertraut gewesen sein: Er hat z. B. 18 Stiche zu der 1753-55 erschienenen *Täglichen Erbauung eines wahren Christen* beigetragen, einem der reizvollsten Bücher des Augsburger Rokoko, dessen mehrere hundert Stiche durchgehend die Möglichkeiten der Rahmenlosigkeit bzw. des aus Ornamenten zusammengesetzten Rahmens nutzen.

Auf das Frontispiz der *Vollkommenen Wissenschaft* griff die Firma Rieger noch einmal 1781 bzw. 1784 zurück (Abb. 9 – 10), also mehr als zwei Jahrzehnte später, und zwar für zwei Auflagen des *Wahren Begriffs der ascetischen Theologie*, einer posthum erschienenen Schrift des seinerzeit vor allem für seine Kontroverspredigten berühmten, in Augsburg wirkenden jesuitischen Dompredigers Franz Neumayr (1697 – 1765).²⁵ Diese Schrift ist zwar nicht als Exerzitienbuch eingerichtet, lehrt aber doch die „Kunst, heilig zu werden“ nach der Weise, „deren sich der heilige Ignaz von Loyola, der erfahrenste Geistlehrer, in dem vortrefflichen Büchlein seiner geistigen Uebungen bedient hat“.²⁶ Ein Frontispiz, das die Wirkung des ignatianischen Exerzitienbuches thematisiert, war also durchaus nicht fehl am Platz.

Dieser Fall dokumentiert ähnlich wie der erneute Einsatz des anfangs erwähnten Roggenburger Frontispizes im Jahr 1822, dass Augsburger Verleger Bilderfindungen des reifen Rokoko unbekümmert über Druckgraphik auch noch verbreiteten, als vor allem die Ornamentik solcher Stiche nicht mehr dem Geschmack der Zeit entsprach. Bei näherem Hinsehen zeigt sich dann aber, dass der Zeitgeschmack

doch Gelegenheit fand, sich an einzelnen Details bemerkbar zu machen.

Die von Lobeck bearbeitete Kupferplatte war nämlich bei Erscheinen des *Wahren Begriffs* so stark abgenutzt, dass sie aufgestochen werden musste, d. h., es wurden nachträgliche Gravuren vorgenommen, um wieder Vertiefungen in der Platte zu erzielen, die ausreichend Farbe aufnehmen konnten. (Nicht aufgefrischt wurde bei dieser Gelegenheit die Stechersignatur, die auf den Frontispize von 1781 und 1784 nur noch ganz schwach und fragmentarisch erkennbar ist.) Ein solches Aufstechen hat häufig Vergröberung und Qualitätsabfall zur Folge; und während die Art und Weise, wie die zunächst von Lobeck in Punktiermanier bzw. mit kurzen Strichen gestalteten Partien im Bereich der Wolken nun in den 1780er Jahren durch Parallellagen überformt werden, mit diesen Begriffen hinreichend charakterisiert ist und kaum weiteres Interesse verdient, lohnen einige Veränderungen im figuralen Bereich, nämlich an den Köpfen und Gesichtern, näherer Betrachtung.

Man stellt dann zunächst fest, dass der Prozess des Aufstechens nicht nur 1781 erfolgte, sondern 1784 wiederholt wurde, so dass nun für einige Einzelheiten drei mehr oder weniger signifikant unterschiedliche Stadien vorliegen (1753/58; 1781, 1784); und insbesondere die späteste Stufe scheint sich um eine Veredelung der in den 1750er Jahren z. T. mit einer für das Rokoko und auch für Kuen nicht untypischen Sorglosigkeit geformten Köpfe zu bemühen. Hier meint man zu erleben, wie ein Kunsthandwerker des Frühklassizismus angesichts dieser Sorglosigkeit die Stirn runzelt und korrigierend eingreift: Beim Engel von 1784 sind die niedrige Stirn und die abgeflachte Schädeldecke der



Abb. 9: Frontispiz zu Neumayr, „Wahrer Begriff...“ (1781)



Abb. 10: Frontispiz zu Neumayr, „Wahrer Begriff..." (1784)



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16

Abb. 11, 13, 15: Frontispiz zu Obladen, „Vollkommene Wissenschaft...“
Abb. 12, 14, 16: Frontispiz zu Neumayr, „Wahrer Begriff...“ (1784)

Ursprungsversion vor allem durch die Haartracht gemildert und erscheint der Kopf insgesamt verschlankt (Abb. 11 – 12); beim Jüngling von 1784 ist die nicht unbedingt vorteilhafte Dreiviertelansicht zugunsten eines klaren Profils aufgegeben und die unschöne Abflachung des Hinterkopfes dank zusätzlicher Haarfülle verschwunden. Der ursprünglich runde Kopf der Göttlichen Weisheit wirkt in den gestreckten Proportionen von 1784 eleganter und ist außerdem – ein völlig neues Element – von flatternden Bändern hinterfangen, die nun tatsächlich ins Ornamentrepertoire des späten 18. Jahrhunderts gehören (Abb. 13 – 14). Der hl. Ignatius schließlich gewinnt bereits 1781 und dann noch einmal 1784 an Empfindsamkeit und Noblesse; er erhält außerdem einen schwarzen Talar (sichtbar am Hals), einen Heiligenschein und einen für ihn völlig uncharakteristischen Bart, der ihn eher einem für Franz Xaver üblichen Darstellungstyp annähert (Abb. 15 – 16). Es darf vermutet werden, dass insbesondere die Korrektoren der 1780er Jahre auch an der Ornamentleiste am unteren Bildrand kein sonderliches Gefallen fanden, doch aus pragmatischen Gründen darauf verzichteten, sich an den umfangreichen Eingriff ihrer Tilgung zu wagen.

Nach der Sichtung der Publikationen Peter Ohladens schien es nahe liegend, sich den Schriften anderer Konventualen des Wengenklosters zuzuwenden, um auf diese Weise vielleicht auf die Spur weiterer Frontispize zu gelangen, an denen Kuen beteiligt war. Die zahlreichen Stichproben (u. a. genommen aus den Werken seines schriftstellerisch sehr produktiven Bruders) förderten vorläufig allerdings nur ein weiteres Frontispiz zutage, das ähnlich wie das zur *Vollkommenen Wissenschaft* zwar nur den Namen des Stechers nennt (Joseph Erasmus

Belling),²⁷ dessen Vorlage man aber mit Kuen in Verbindung bringen könnte (Abb. 17). Wieder basiert das zugehörige Buch auf dem Werk eines italienischen Jesuiten, diesmal auf Giuseppe Maria Prolas *Il Mormoratore illuminato*,²⁸ das der Wengener Dekan und spätere Propst Gregor Trautwein²⁹ 1760 eingedeutscht unter dem Titel *Der Murmurant und die Murmurantin in die Schule geführt* in Augsburg von Burckhardt verlegen ließ. 1771 erschien, nunmehr bei Rieger, eine zweite Auflage, aus deren Titel nun klar hervorgeht, welcher unrühmlichen Tätigkeit 'Murmurant(innen)' nachgehen: *Entdecktes Laster der Ehrabschneidung und Verleumdung, in seiner Hässlichkeit und Zerschiedenheit*.³⁰ Auch dieser Auflage ist das Frontispiz beigegeben.

An Kuen lässt das Frontispiz denken, weil die beiden zentralen Figuren im Mittelgrund trotz einiger Unterschiede vor allem bezüglich der Armhaltung (worauf noch einzugehen sein wird) eindeutig auf Giambattista Piazzettas 'Christus und die Samariterin am Brunnen' basieren, einer Komposition, die über einen Stich in Pietro Monacos *Raccolta* für Piazzetta gesichert ist,³¹ während es gleichzeitig umstritten ist, ob eine der derzeit bekannten gemalten Versionen auf Piazzetta selbst zurückgeht (Abb. 18).³² Es wäre sicher vorschnell, aus diesem Zusammenhang zwingend den in Venedig geschulten Kuen als Zeichner der Vorlage für das Frontispiz abzuleiten, da gerade über eine Stichreproduktion (neben Monaco stach z.B. auch Joseph Wagner die Komposition) theoretisch jeder süddeutsche Künstler von der Komposition hätte Kenntnis erhalten können und da Kuen keineswegs der einzige Künstler in diesem Raum war, der Piazzetta zitierte.³³ Doch ergibt sich aus der venezianischen Quelle für das Frontispiz in Verbindung mit dem Umstand, dass das Buch

Hypocrita! ejice primum trabem de oculo tuo,
et tunc videbis ejicere festucam de oculo fra-
tris tui. Matth. 7. 5.



zieh zuvor den Balken aus deinem Auge, und
darnach sieh, wie du den Splißer aus deines
Bruders Auge bringst. Matth. 7. 5.

Jos. Erasm. Belling, Gehölz. 17.

Abb. 17: Frontispiz zu Trautwein, „Der Murmurant und die Murmurantin“



Abb. 18: G. B. Piazzetta (Kopie?): „Christus und die Samariterin am Brunnen“, Bologna

von einem Angehörigen des Wengenklosters verfasst wurde, wieder eine gewisse Plausibilität für die Annahme, dass Kuen beteiligt war. (Bekannt ist auch ein auf Piazzettas Erfindung basierendes Ölgemälde von Johann Baptist Enderle, der bezeichnenderweise zum Schülerkreis Kuens gehört und damit die Komposition auch über dessen Werkstatt kennen gelernt haben könnte.³⁴⁾

Auch die Mutter-Kind-Gruppe rechts unten auf dem Frontispiz stellt eine Entlehnung dar: Sie begegnet bereits ca. 10 Jahre früher auf einem der Gemälde, die Franz Xaver Forchner 1750 für die Frontseiten von Reliquien-schreinen in der Benediktinerklosterkirche Ochsenhausen schuf,³⁵ und zwar auf dem Gemälde mit der Enthauptung der hl. Justina am Sebastiansaltar; die Mutter weist das Kind dort auf die Märtyrerin hin. Erwähnenswert ist dieser Zusammenhang vor allem deswegen, weil sich im Werk Kuens nachweislich einige Anklänge an das Schaffen des jung verstorbenen Forchner (1717 – 1751) finden. Bereits vor längerer Zeit wurde z. B. erkannt, dass Kuens 'Übergabe der Chorherrenregel an den hl. Norbert' in der Roggenburger Prälatur (vermutlich um 1756 entstanden)³⁶ im Wesentlichen auf Forchners Langhausfresko in der Pfarrkirche von Muttensweiler (Kr. Biberach; 1751) basiert. Eine allzu große Beweiskraft sollte man der Berührung zwischen dem Ochsenhausener Martyrium-bild und dem Frontispiz freilich nicht beimessen, zumal es durchaus denkbar ist, dass dessen Entwerfer und Forchner sich zufällig beide derselben Vorlage einer dritten Hand bedienten. Ein Detailvergleich der Köpfe des Frontispizs mit für Kuen gesicherten Arbeiten, wie er im Zusammenhang mit der *Vollkommenen Wissenschaft* angestellt wurde, führt in diesem Fall leider nicht

weiter, da der Kupferstich qualitativ auf bescheidenem Niveau steht, Einzelheiten der Vorlage sicher vergrößert und damit auch die stilistische Handschrift dieser Vorlage stark verunklart. Immerhin liefert er auch in seinem anspruchslosen Handwerk noch ein charakteristisches Beispiel für die rahmenlose Manier der Augsburger Druckgraphik. Hinzuweisen ist insbesondere darauf, wie an der unteren Kante der als Sockel der Darstellung dienenden Erdscholle der vegetabile Charakter des Rokokoornaments dazu genutzt wird, Pflanzen und Ornament ineinander übergehen zu lassen.

Was die Ikonographie des Frontispizes angeht, so sind Piazzettas Figuren hier aus ihrem ursprünglichen inhaltlichen Kontext herausgelöst und fungieren nun als anonyme Exempel für die Art von Heuchelei, die Christus in der Bergpredigt mit Worten geißelt, die z. T. auch in lateinischer und deutscher Sprache auf dem Frontispiz abgedruckt sind: „Zieh zuvor den Balken aus deinem Auge, und darnach sieh, wie du den Splitter aus deines Bruders Auge bringst“ (Matthäus 7,5). Die in der deutschen Fassung des Bibelverses am unteren Bildrand weggelassene Anrede ‚Heuchler!‘ ist in Verdoppelung („Du Heuchler!“ / „Du Heuchlerin!“) als vertikaler Text zu beiden Seiten der Darstellung angeordnet und kann auf diese Weise den beiden Protagonisten noch direkter zugeordnet werden. Die in den Worten Christi vorgegebene dialogische Situation ist hier insofern variiert, als nicht eine mit einem Balken und eine mit einem Splitter behaftete Figur einander gegenübergestellt sind, sondern aus beider Augen mächtige Balken herauswachsen, aus dem Auge des Mannes sogar ein recht abenteuerlich erscheinendes Konstrukt aus drei Balken. Erinert man sich daran, dass die als Vorlage für das Frontispiz dienende

Komposition Piazzettas eine Szene an einem Brunnen darstellte, so wird man sich fragen, ob es sich bei dem Balkenkonstrukt vielleicht um die Umdeutung eines in der Vorlage vorhandenen Ziehbrunnens handelt, doch scheinen zumindest die bislang bekannten Varianten der Piazzetta-Erfindung das Motiv des Ziehbrunnens nicht zu enthalten. Immerhin mag darüber spekuliert werden, ob das Frontispiz vielleicht von einer derzeit unbekannten Variante abgeleitet wurde, die einen solchen Ziehbrunnen integriert hatte.

Auch wenn sich gegenüber dem Balkenensemble des Mannes der Balken der Frau fast bescheiden ausnimmt, so werden doch beide durch die vertikalen Schriftzüge der Heuchelei bezichtigt und unterstreicht die Art und Weise, wie sie anklagend aufeinander bzw. auf ihre Balken deuten, dass sie einander letztlich nicht nachstehen. Solche Gesten des Hinweisens beim zentralen Figuren paar, die die auffälligsten Abweichungen von Piazzettas ursprünglicher Komposition mit sich bringen, kehren auch bei den Müttern und Kindern in Vorder- und Hintergrund wieder; nur handelt es sich diesmal nicht um dialogische Gesten, da sie alle auf die zentralen Figuren gerichtet sind, die ihrerseits keine Notiz von diesem Begleitpersonal nehmen. Da aus den Augen der Mütter

und Kinder nun tatsächlich nur Splitter herausragen, die bei flüchtiger Betrachtung des Frontispizes vielleicht sogar unbeachtet bleiben, scheinen sie den beiden Balkenträgern moralisch überlegen und ihr Deuten müsste nicht unbedingt als heuchlerisches Ablenken von eigenen Fehlern interpretiert werden; tatsächlich könnte gemeint sein, dass die Mütter die beiden zentralen Figuren ihrem Kind zur Warnung als negative Exempel weisen.

Der didaktische Zug ist auf diesem Bild ohnehin aufgrund der zahlreichen erläuternden Textbeigaben besonders stark ausgeprägt; und wahrscheinlich wird man ihm eher gerecht, wenn man es als ausgesprochenes Lehrbild wertet, als wenn man es vorwiegend unter ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt. In letzterem Fall müsste man wohl konstatieren, dass die Komposition trotz der künstlerisch bedeutenden venezianischen Vorlage auch in einer differenzierteren Kupferstichausführung kaum wirklich befriedigen könnte, was freilich nicht gegen die Autorschaft eines so hochrangigen Künstlers wie Kuen sprechen muss: Monumentale Holzbalken, die aus Köpfen hervor wachsen, sind generell kein dankbares Motiv und führen auch auf anderen Darstellungen dieses Christuswortes nicht zu unbedingt glücklichen Ergebnissen.⁵⁷

Anmerkungen:

- ¹ Georg Lienhard: *Causa sanguinis et sanctorum, Augustae Vindelicorum*; Mauracher, 1758; ders.: *Ephe-merides Hagiologicae Ordinis Praemonstratensis, Augustae Vindelicorum*; Rieger, 1764.
- ² Philipp Bayrhamer: *Wohlriechend- und beständig blühende Lilien*, Güntzburg; Wägegg, 1759.
- ³ Thomas Ludolph Weiler: *Denkmal der Dankbarkeit und Verehrung*, Augsburg; Merz, 1822.
- ⁴ Franz Tuscher: *Das Reichsstift Roggenburg im 18. Jahrhundert*, Weissenhorn 1976, S. 46 bzw. 62.
- ⁵ Daten nach Max Wagner: *Kloster und Kirche zu den Wengen in Ulm*, Stuttgart, Technische Hochschule, Diss., 1923, S. 38.
- ⁶ Signatur des Langhausfreskos datiert 1743; Signatur des Chorfreskos datiert 1766; vgl. Edgar-Werner Kraetzer: *Franz Martin Kuen, ein schwäbischer Rokokomalers des 18. Jahrhunderts*, Würzburg, Univ., Diss., 1928, S. 9 bzw. 14.
- ⁷ Augsburg, Kunstsammlungen und Museen, Inv. G 21068; vgl. Matthias Kunze [u.a.]: *Vorbild Tiepolo – Die Zeichnungen des Franz Martin Kuen aus dem Museum Weissenhorn* (Kataloge des Museums Weissenhorn: 3) Kat. B.4, S. 178 f.
- ⁸ Zur Biographie vgl. *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 24, Leipzig 1887, S. 113; Augsburg 1717 – Augsburg 1801: im Wengenkloster „um 1762“ Bibliothekar, „um 1766“ Subdekan; später Weltpriester, „päpstlicher Protonotar und Benefiziat an der Augsburger Kathedrale“; nach Clemens Alois Baader (*Lexikon verstorbener bayerischer Schriftsteller des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1.2, Augsburg und Leipzig 1824) auch „Aufseher der bischöflichen Hofbibliothek“ in Augsburg. ADB charakterisiert ihn als „fruchtbare[n], aber wenig originelle[n] Schriftsteller“, der sich aber dadurch Verdienste erwarb, dass er mit seinen Übersetzungen „einige bedeutendere theologische Autoren dem katholischen Deutschland zugänglich machte.“
- ⁹ Neapel 1674 – Neapel 1742: Augustin de Backer, Carlos Sommervogel [u.a.]: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bd. 7, Bruxelles 1896, Sp. 1226.
- ¹⁰ Peter Obladen: *Zartes Geheimnuß der Menschwerdung Jesu Christi in Geist- Lehr- und Trostvollen Betrachtungen, beweglichen Exempeln, zarten Anmuthungen*, Theologisch- Critisch- und Historischen Abhandlungen dieses grosse Geheimnuß betreffend [...], Augspurg und Ynnsprugg; Wolff 1752 bzw. 1757. Grundlage ist ein zweibändiges, erstmals 1737 in Neapel erschienenenes Werk Siniscalchis mit den Titeln: *Iddio de cuore Gesù Bambino, Discorsi Per la Novena, e per l'Ottava del S. Natale: L'amor de'cuori Gesù Bambino. Ovvero Considerazioni, Colloqui, Aspirazioni, Esmplj, Pratiche, e lezioni Sacri Per la Novena e per l'Ottava del S. Natale*; de Backer/Sommervogel (wie Anm. 9), Sp. 1229 f. Die Angaben zu den Auflagen der Bücher, deren Frontispize hier näher besprochen werden, stützen sich in erster Linie auf die Informationen, die Anfang 2010 über die elektronischen Kataloge der deutschen Bibliotheksverbünde verfügbar waren.
- ¹¹ Kraetzer (wie Anm. 6), S. 65.
- ¹² Peter Obladen: *Vollständiges Bett- und Leßbuch, in welchem nicht nur allein die trostreichste Gebetter [...] Alle nach einer sichern, bescheidenen und vernünftigen Andacht eingerichtet. Sondern Es wird auch in selbem, als einem Leß-Buch, von der guten Meynung, dem mündlichen Gebett [...] auf eine bißhero in keinem Bett-Buch vorgekommenen Art gehandelt [...]*, Augspurg und Würzburg; Veith 1755. Weitere Auflagen (alle bei Veith) 1757, 1762, 1767, 1773, 1780. Das Buch basiert auf Siniscalchis erstmals 1732 in Neapel erschienenem Buch: *Il giorno santificato ovvero pratiche spirituali per santificare le Azioni del giorno*; de Backer/Sommervogel (wie Anm. 9), Sp. 1227.
- ¹³ Cesare Ripa: *Iconologia ovvero descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma 1593, S. 185 f.
- ¹⁴ Die wichtigste deutsche Ripa-Bearbeitung des 18. Jahrhunderts, eine von Johann Georg Hertel in Augsburg verlegte Stichserie nach Zeichnungen von Gottfried Eichler d. J., ist zwar nicht datiert, wurde aber wohl 1758/60 publiziert und konnte damit Kuen in diesem Fall noch nicht als Anregung dienen. (Des berühmten italienischen Ritters Caesaris Ripae allerlei Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedanken).
- ¹⁵ Kraetzer (wie Anm. 6, S. 65) benennt die Figur als „andachtsversenkte fromm kniende Frauengestalt“, geht aber nicht näher auf sie ein.
- ¹⁶ Ähnlich dargestellt hat Kuen die Personifikation des Gebets in der Kartuschenserie mit Tugenden im Langhaus der Pfarrkirche von Attenhausen (Kr. Günzburg, 1759).

- ¹⁷ Cesare Ripa: *Iconologia, ovvero descrizione d'imagini delle virtu, vitii, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Padova 1611, S. 395.
- ¹⁸ Vorbild Tiepolo (wie Anm. 7), S. 14 f.
- ¹⁹ Vgl. Rudolf Wildmoser: Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) als ausführender Kupferstecher Untersuchung und Katalog der Werke, Teil 1, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* e.V. 18 (1984), S. 257–340; zum „rahmenlosen Bild“ S. 313 ff. Wildmoser erwähnt Juste Aurèle Meissonniers *„Livre de legumes“* (1734?), dessen Kenntnis bei Göz Mitte der 1730er Jahre aber wohl nicht vorausgesetzt werden kann. Ein Beispiel für Rahmenlosigkeit des Kupferstichs im 17. Jahrhundert ist Jacques Callots sog. *„Kleine Passion“* (um 1623).
- ²⁰ Nach Wildmoser (wie Anm. 19, S. 316 f.) verwendete Göz die *Rocaille* erstmals 1736 auf dem Christus-Blatt einer Serie mit Christus, Maria und den Aposteln. Nur wenig später kam es in Augsburg bereits zu überraschend extravaganten Ausprägungen des Ornaments, wie einige Schabkunstblätter belegen, die ihren Inschriften zufolge von Gottfried Heiß nach Gemälden des 1740 verstorbenen Johann Evangelist Holzer ausgeführt wurden. Vgl. Jürgen Rapp: *„Ambivalenz der Lebenskräfte: Johann Evangelist Holzer und die Rocaille“*, in: *Barockberichte* 51/52 (2009), S. 415–436.
- ²¹ Peter Obladen: *Das bey dem Heiligen Grab Christi, in denen zwey letzten Tagen der Charwochen Wachende Menschen-Herz*, Augspurg: Wohler, 1750: Ausführung des Stiches durch die Klauber-Werkstatt.
- ²² Peter Obladen: *Vollkommene Wissenschaft des ewigen Heyls das ist: Zehentägige Exercitien nach der geistreichen Anleitung des grossen Patriarchen Ignatii für alle Ständ*, Augspurg: Rieger 1753 bzw. 1758. Das Buch basiert auf Siniscalchis erstmals 1740 in Neapel erschienenem: *Buch la scienza della salute eterna ovvero esercizj spirituali di S. Ignazio*; de Backer/Sommervogel (wie Anm. 9), Sp. 1230 f.
- ²³ Bez. „Tobias Lobeck sculp. A[ugusta] V[indicorum]“. Nach Thieme-Becker war Lobeck „tätig in Wien (?) u. um 1750 in Köln“. Ulrich Thieme: Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 23, Leipzig 1929, S. 201.
- ²⁴ Peter Stoll: *„Quod prodest homini“* Ein Frontispiz nach einer Vorlage von Christoph Thomas Scheffler, in: *Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt* 117 (2008), S. 264–280.
- ²⁵ Franz Neumayr: *Wahrer Begriff der ascetischen Theologie, welche die Wissenschaft der Heiligen, das ist, die Kunst, heilig zu werden, klar und gründlich vortragt*, Augspurg: Rieger, 1781 und 1784. „An den geneigten Leser“, S.VII: „Er verfasste es [das vorliegende Buch] um die letzte Zeit seines Lebens, und starb ehe, als er es noch ganz vollenden und zum öffentlichen Drucke befördern konnte.“
- ²⁶ „An den geneigten Leser“ (wie Anm. 25), S. V.
- ²⁷ Bez. „Jos. Erasmus Belling, Catholicus sc[ulp]sit A[ugusta] V[indicorum]“. Belling ist zwischen 1750 und seinem Todesjahr 1780 in Augsburg nachweisbar; vgl. Günter Meißner (Hrsg.): *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 8, München 1994, S. 480.
- ²⁸ de Backer/Sommervogel (wie Anm. 9), Bd. 6, Sp. 1245 weist zwei Auflagen Rom 1720 nach.
- ²⁹ Zur Biographie vgl. Albrecht Weyermann: *Neue historisch-biographisch-artistische Nachrichten von Gelehrten und Künstlern, auch alten und neuen adelichen und bürgerlichen Familien aus der vormaligen Reichsstadt Ulm*, Ulm 1829: 1711 Asch Lech – 1785 (wohl Ulm), 1755 Dechant im Wengenstift, ab 1765 Propst (und damit Nachfolger von Kuens Bruder).
- ³⁰ Auch das Inhaltsverzeichnis der neuen Auflage bedient sich, wohl der besseren Verständlichkeit wegen, einer neuen Terminologie und ersetzt, z. B. „Murmurant“ durch „Ehrabschneider“ und „murmeln“ durch „übel reden“. Der Text selbst wurde jedoch offenbar unverändert und in gleichem Satz noch einmal abgedruckt.
- ³¹ *Raccolta di Opere Scelte rappresentanti la Storia del Vecchio et Nuovo Testamento... incise da Pietro Monaco nell'anno MDCCXL*.
- ³² Der Stich basiert auf einem Gemälde Piazzettas, das bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Sammlung des Grafen Avogadro in Brescia nachweisbar ist, dessen Spuren sich dann aber verlieren. Die Version in der Sammlung Modiano in Bologna wurde im 20. Jahrhundert unterschiedlich beurteilt: als das früher in Brescia befindliche Bild, als eine zweite autographe Fassung oder als eine Kopie nach Piazzetta. Rodolfo Pallucchini: *Piazzetta*, Milano 1956, S. 32 und Abb. 74; Rodolfo Pallucchini, Adriano Mariuz: *L'opera completa del Piazzetta*, Milano 1982, Nr. 68, 69, S. 91f.; Leslie M. Jones: *The Paintings of Giovanni Battista Piazzetta*, New York Univ., Diss., 1981, Bd. 2, S. 243–245.

- ⁵³ Häufiger tat dies z.B. auch der aus Tirol nach Augsburg zugewandene Joseph Mages, für den kein Italienaufenthalt belegt ist; vgl. hierzu u.a. Peter Stoll: Zum Anteil von Joseph Mages und Johann Joseph Anton Huber an der malerischen Ausstattung der Zisterzienserinnenklosterkirche Oberschönenfeld, Augsburg 2009, <http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2009/1403/>, S. 23, Anm. 25.
- ⁵⁴ Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 852; Karl Batz [u. a.]: Der Donauwörther Rokokomaler Johann Baptist Enderle (1725–1798): Höhepunkte schwäbisch-bayerischer Freskenmalerei, Donauwörth 1998 (Ausstellungskatalog), Kat.-Nr. 39, S. 122.
- ⁵⁵ Max Flad: Franz Xaver und Chrysostomus Forchner: Zwei Barockmaler aus Dietenheim, in: Heilige Kunst 22 (1984/85), S. 23–48, hier S. 36.
- ⁵⁶ Michael Andreas Schmid: Vorbilder im Freskowerk des Franz Martin Kuen aus Weißenhorn, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V. 35 (2001), S. 232–268, hier: S. 243.
- ⁵⁷ Mehrere Beispiele genannt bei Engelbert Kirschbaum [u. a.]: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom u. a. 1970 [Sonderausgabe 1994], Artikel „Gleichnisses Jesu“, Sp. 158. Abgebildet wird eine Illustration aus einer 1685 in Nürnberg bei Endter verlegten Bibel (Sp. 159).

Bildnachweis:

Abb. 1, 2, 9, 10, 12, 14, 16, 17: Universitätsbibliothek Augsburg

Abb. 3, 5, 7, 11, 13, 15: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

Abb. 18: Rodolfo Pallucchini: Piazzetta, Milano 1956

Abb. 4, 6, 8: Verfasser